

Se Rendre Visible dans l'Espagne de Franco: le Salón Femenino de Arte Actual (1962-1971)

Maria Lluïsa Faxedas

Universitat de Girona, mluisa.faxedas@udg.edu

Isabel Fontbona

Universitat de Girona, isabel.fontbona@udg.edu

Patricia Mayayo

Universidad Autónoma de Madrid, patricia.mayayo@uam.es

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>

Part of the [Modern Art and Architecture Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Faxedas, Maria Lluïsa; Isabel Fontbona; and Patricia Mayayo. "Se Rendre Visible dans l'Espagne de Franco: le Salón Femenino de Arte Actual (1962-1971)." *Artl@s Bulletin* 8, no. 1 (2019): Article 15.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

Se rendre visible dans l'Espagne de Franco : le « Salón femenino de arte actual » (1962-1971)

M. Lluïsa Faxedas *

Universitat de Girona

Isabel Fontbona **

Universitat de Girona

Patricia Mayayo ***

Universidad autónoma de Madrid

Abstract

The paper examines the history and the critical reception of the “Salón femenino de arte actual”, an annual all-female exhibition organized by a group of women artists in Barcelona between 1962 and 1971. Unique at the time, the “Salón” challenged the traditional role attributed to women under Franco’s dictatorship, managing at the same time to obtain support from local authorities. The paper argues that it was the ability of the organisers to take advantage of political ambivalence, to find a delicate balance between complicity and resistance, which allowed the exhibition to survive for almost a decade.

Résumé

Cet article retrace l’histoire et la réception critique du « Salón femenino de arte actual », une exposition annuelle de femmes artistes organisée par un groupe de plasticiennes à Barcelone entre 1962 et 1971. Unique à l’époque, le « Salón » contestait le rôle attribué aux femmes par le franquisme, mais il réussit à obtenir le concours de la Mairie de Barcelone et autres institutions officielles. Ce texte s’efforce de montrer la capacité des organisatrices à tirer parti de l’ambiguïté, à trouver un équilibre difficile entre la complicité et la résistance face au régime de Franco, ce qui assura la survie de l’initiative pendant une décennie.

En mars 1962, à l'occasion de l'inauguration de la première édition du « Saló n femenino de arte actual » à Barcelone, le dessinateur Cesc publiait une caricature dans le quotidien *Noticiero Universal* où il évoquait avec humour les préjugés de l'Espagne de l'époque envers les femmes artistes [Fig. 1] : au centre de l'image, une femme se tient debout, absorbée dans la contemplation des toiles exposées ; à ses côtés, un groupe d'hommes, probablement peu intéressés à la valeur de l'art féminin, glissent un regard lubrique vers les fesses de la spectatrice.



Figure 1. Caricature de Cesc, *La vie en plaisantant*, juin 1962, *Solidaridad*.

Le dessin de Cesc nous laisse entrevoir l'hostilité avec laquelle fut reçu le « Saló n femenino » par une partie de la critique d'art espagnole ; on devine aussi les motivations qui purent inciter un groupe d'artistes femmes de Barcelone à organiser cette exposition annuelle d'artistes femmes entre 1962 et 1971. Se tenant dans la salle d'expositions de l'hôpital de la Santa Creu [Fig. 2], le « Saló n » réunissait chaque année entre 46 et 90 artistes,

Sauf indication contraire, les traductions sont des auteures.

¹ D'après Glòria Morera, des invitations étaient envoyées à une série d'artistes choisies par elle-même avec l'aide du critique Àngel Marsà, conseiller technique du Saló n (Entretien des auteures avec Glòria Morera, Santa Coloma de Farners, Girona,

espagnoles et étrangères, invitées à y participer par le comité organisateur¹. Parmi les exposantes, on peut citer des artistes actuelles de grande renommée en Espagne comme Esther Boix (1923-2014), Carmen Laffón (1934), Amalia Avia (1930-2011) ou Juana Francés (1926-1990). L'événement rencontra un succès honorable auprès du public (la deuxième édition attira près de 10 000 visiteurs²) et eut une répercussion médiatique considérable grâce au travail acharné de promotion accompli par les organisatrices.

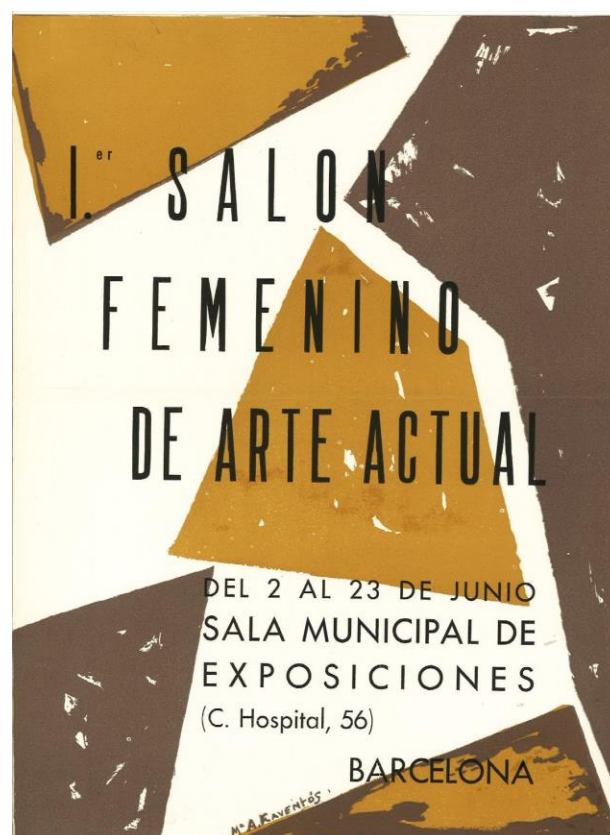


Figure 2. Maria Asunción Raventós, Affiche de la première édition du « Saló n femenino de arte actual », juin 1962.

Le « Saló n » avait été créé à l'initiative d'un groupe d'artistes catalanes, parmi lesquelles figuraient notamment María Asunción Raventós (1930) et Mercedes de Prat (?-1997), qui faisaient partie du

11 novembre 2017). Cette procédure est confirmée par le critique Juan Cortés qui affirme dans un article du journal *La Vanguardia Española* (1^{er} octobre 1967) que la grande qualité du Saló n était due au fait que la sélection s'effectuait sur invitation.

² « De sol a sol », *El Noticiero Universal*, 28 avril 1963.

comité de la première édition, et surtout Glòria Morera (1935), secrétaire puis présidente du conseil directeur jusqu'en 1966. Ayant participé en 1959 à la « IV^e exposition internationale » du Club international féminin à Paris³, Morera décida d'importer ce modèle en Espagne et parvint à obtenir la complicité de ses collègues Raventós et de Prat. Issues toutes les trois de familles bourgeoises, elles bénéficiaient d'une position sociale avantageuse qui leur permit de se lancer dans un projet contraire aux normes de genre de l'époque, mais qui fut en même temps à l'origine de certaines contradictions, comme on le verra plus loin.

Le « Salón femenino » dans le contexte de la dictature franquiste

Assurément, le fait de consacrer une exposition aux artistes femmes dans l'Espagne des années 1960 n'était pas sans risques : la dictature de Franco, avec le concours de l'Église catholique et de la Sección Femenina, la branche féminine de Falange Española (l'organisation d'obédience fascisante fondée par José Antonio Primo de Rivera en 1933), défendait une vision traditionnelle de la femme, exaltée dans son rôle d'épouse et de mère et considérée au regard de la loi comme une éternelle mineure [Fig. 3]. Déjà, le code du travail [*Fuero del Trabajo*] de 1938 évoquait la nécessité de « libérer la femme des ateliers et des usines ». Par la suite, on interdit de travailler aux femmes mariées dont le conjoint disposait d'un minimum de revenus et on proscrivit l'accès des femmes à certaines professions, comme le corps des avocats de l'État, l'organisation de la Douane, l'inspection du travail ou la magistrature. Les femmes restèrent cantonnées dans le rôle de bonne épouse au foyer et l'on décréta la séparation des sexes à l'école, où l'on établit un programme éducatif reposant sur la morale catholique et l'instruction des petites filles dans les tâches domestiques. Dans le domaine de

l'art, bien que l'on comptât à cette époque un nombre considérable de femmes artistes, généralement d'origine bourgeoise et proches du régime franquiste, leur visibilité était faible : d'après Pilar Muñoz López, le nombre de femmes participant aux Expositions nationales des beaux-arts atteignait à peine 10 % du total des exposants⁴.



Figure 3. Alexandre Merletti Quaglia et Camil Merletti Carriba, *Leçon de cuisine de la Section féminine*, Barcelone, 1943, Collection Merletti/Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.

Quand, à la fin des années 1950, le gouvernement franquiste instaura une politique de modernisation du pays, d'ouverture sur l'extérieur et d'industrialisation de l'économie, la législation relative aux femmes fut, de même, modifiée : la *Ley de derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer* [Loi sur les droits politiques, professionnels et du travail de la femme] de 1961 reconnaissait ainsi le principe de non-discrimination en raison du sexe, mais seulement pour les femmes célibataires. Les femmes mariées étaient soumises à la tutelle de leurs maris, à qui elles devaient demander l'autorisation de réaliser une opération d'achat-vente, d'ouvrir un compte bancaire ou de signer un contrat de travail. Pareillement, la présence des artistes femmes dans les grands événements artistiques restait limitée. Le franquisme avait transformé le courant à la mode dans les

³ « IV^e exposition internationale, peinture, sculpture, art décoratif : avec le concours des florales internationales », Club international féminin, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 6 février-2 mars 1959. Voir à ce sujet, Glòria Morera Font, *El caballete cojo-nudo. Memorias*, Manresa, Abadía Editors, 2009, p. 157.

⁴ Pilar Muñoz López, « Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975) », *Espacio, Tiempo y Forma*, série VII, n° 3, 2015, p. 139.

années 1950, l'art informel, en « style officiel » du régime et entrepris une intense activité de diplomatie artistique visant à redorer l'image de la dictature à l'étranger. Le gouvernement avait créé la première « Biennale hispano-américaine » d'art à Madrid en 1951, tout en favorisant la participation des artistes espagnols aux grandes biennales internationales, comme celles de Venise ou de São Paulo. Ces changements n'entraînèrent pas, pour autant, une augmentation de la présence féminine : ainsi, seulement 11,7 % des participants à la première « Biennale hispano-américaine » étaient des femmes⁵. D'après Glòria Morera, ce fut d'ailleurs une des raisons pour lesquelles elles décidèrent de fonder le « Salón femenino » :

[La femme] n'est pas représentée comme elle le mérite. Dans les grandes expositions qui donnent à connaître l'art espagnol dans le monde, il y a très peu de noms féminins. Aucune femme par exemple n'est allée à la Biennale de São Paulo, où tellement d'artistes espagnols de sexe masculin ont été présents⁶.

Compte tenu du rôle subalterne attribué aux femmes dans l'Espagne franquiste, on ne saurait s'étonner que les critiques de presse relatives au « Salón » aient reflété les préjugés de genre propres à l'idéologie franquiste. On y retrouve souvent des commentaires méprisants : « Mlle Morera dit qu'elle a la même force qu'un homme quand elle peint. Ou, pourquoi pas, plus que cent hommes » – écrivait ironiquement le journaliste Figueruelo lors d'un entretien avec l'artiste. À l'invitation lancée par Morera (« Nous attendons tous les hommes. Nous les invitons à venir admirer notre beauté spirituelle »), il répondait : « Allez-y donc, ne serait-ce que par galanterie. » De même, pour Figueruelo, l'intérêt montré par certains des participants au colloque organisé à l'occasion de la première édition du « Salón » ne pouvait s'expliquer que comme un geste de condescendance paternaliste : « Les hommes se sont inclinés galamment et ils ont donné raison au sexe faible : ils ont fait preuve d'un style "versaillais", comme le

notait le directeur du colloque, Rafael Santos Torroella. »⁷

D'autre part, eu égard au différent traitement que la législation franquiste accordait aux femmes mariées, il n'est pas surprenant de découvrir dans la presse de fréquentes allusions aux maris des artistes. En 1962, par exemple, la revue *Dígame* publiait un reportage sur l'exposition sous-titré en gros caractères : « La plupart des participantes sont mariées à des hommes très intelligents et compréhensifs »⁸. Quatre ans plus tard, la journaliste Lolita Sánchez consacrait tout un paragraphe de son article sur la cinquième édition du « Salón » à évoquer les maris des intervenantes, qui apportaient, disait-elle, « leur petit grain de sable » en aidant à transporter les œuvres⁹.

Comment les organisatrices du « Salón » réagissaient-elles à ce type de commentaires ? En étudiant la presse de l'époque, on a l'impression qu'elles furent obligées d'assumer le discours officiel sur la femme mariée afin de pouvoir justifier leur droit de participer à part égale au monde artistique. Plutôt que de dénoncer le caractère patriarcal des lois franquistes ou de remettre en question les commentaires au sujet de leurs maris, elles insistaient sur l'idée que les devoirs de mère et d'épouse étaient parfaitement compatibles avec la carrière artistique : « [La femme] a montré qu'il est possible de concilier le travail domestique et l'amour envers son mari et ses enfants avec l'art. Ce n'est plus nécessaire d'y revenir », déclarait Morera en 1962, qui poursuivait :

Nous avons l'exemple de María Girona qui est mariée à un artiste et qui garde cependant une personnalité artistique bien définie. Et en ce qui concerne la maternité : Asunción Raventós vient d'avoir un bébé et un mois plus tard elle a réussi à peindre un tableau supérieur à tous ceux qu'elle avait faits par le passé. Par conséquent, la théorie selon laquelle l'art est un exutoire destiné aux femmes célibataires est fausse [...] La femme peintre est l'égale de l'homme¹⁰.

⁵ Jorge Luis Marzo et Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 236.

⁶ « I Salón de Arte Femenino en Barcelona », *Solidaridad*, 9 mai 1962, p. 7.

⁷ Figueruelo, « Las artistas se unen », *El Noticiero Universal*, 2 juin 1962.

⁸ « La mujer invade el campo del arte », *Dígame*, n° 1.173, an XXII, juin 1962.

⁹ Lolita Sánchez, « El arte no tiene sexo », *Tele/eXpres*, 23 septembre 1966.

¹⁰ « La mujer invade el campo del arte », *Dígame*, n° 1.173, an XXII, juin 1962.

En fait, il s'agissait là d'une stratégie fréquente parmi les femmes artistes de l'époque : pour être acceptées sur un pied d'égalité, elles étaient forcées de projeter une image forte, de cacher la souffrance que leur procurait l'expérience de la marginalité. Il est vrai que, dans d'autres entretiens, Morera se montra moins optimiste : « Et puis, il y a le mari, les enfants, la maison : dans la plupart des cas, la femme artiste se tourne vers l'art parce qu'elle a besoin de fuir un univers trop banal. L'art n'est pour elle qu'une deuxième activité. »¹¹

L'ambiguïté, une stratégie de survie

Ce genre de contradictions – assez habituelles dans le discours de l'artiste catalane – ne sauraient être interprétées comme une preuve d'incohérence, mais plutôt comme la marque d'une ambivalence essentielle pour l'existence même du « Salón ». Autrement dit, ce fut précisément la capacité des organisatrices à tirer parti de cette ambiguïté, à maintenir un équilibre délicat entre la complicité et la résistance face au régime de Franco, qui assura la survie de l'initiative pendant toute une décennie. Un premier signe de cette ambivalence tient au fait que le « Salón » fut bien reçu par les défenseurs du régime ainsi que par ses opposants. Quoique issu d'une initiative indépendante, l'événement bénéficia, dès le début, du concours des autorités franquistes : la Mairie de Barcelone prêtait la salle municipale de l'ancien hôpital de la Santa Creu [Fig. 4] pour accueillir l'exposition, alors que la Diputació¹² se chargeait des frais d'impression du catalogue (qui ne cessa de prendre de l'ampleur au fil du temps grâce à l'incorporation de textes et de reproductions). C'était de même grâce à l'aide officielle que des prix étaient décernés chaque année aux artistes choisies par un jury¹³. D'autre part, le « Salón » attira aussi la sympathie de

certaines critiques proches du catalanisme anti-franquiste, comme Alexandre Cirici Pellicer (qui fit partie du jury du prix de la critique de la troisième édition), Daniel Giralt-Miracle (qui couvrait habituellement l'événement dans la presse catalane), ou Maria Aurèlia Capmany (auteure d'un texte pour le catalogue du VIII^e Salon). La presse officielle lui consacra, certes, de nombreux reportages, mais on retrouve également des critiques sur le Salon dans les revues *Destino* ou *Tele/eXpres*, connues à l'époque pour leurs positions libérales.

Comment élucider ces paradoxes ? Comment expliquer que le même régime politique qui vouait les femmes au foyer puisse soutenir une exposition consacrée à l'art féminin ? Et comment justifier que le « Salón » fût bien considéré à la fois dans les journaux officiels et alternatifs ? Pour tenter de répondre à ces questions, il faudrait examiner la signification attribuée au terme « féminin » dans l'Espagne des années 1960. Les organisatrices consacrèrent maints efforts à essayer de se dissocier des connotations négatives de la féminité : le conseiller artistique du « Salón », le critique Ángel Marsá, répétait souvent que leur intention n'était pas de présenter « un art féminin, mais un Salon féminin d'art »¹⁴ ; Morera, de son côté, insistait sur l'idée que « l'art n'a pas de sexe »¹⁵. Malgré ces explications, l'étiquette « art féminin » pouvait être facilement assimilée par le public de l'époque à certains projets inspirés par la Falange Española, comme ceux prônés dans la revue *Arte y Hogar* (« Art et foyer ») (dont le nom même semblait suggérer une association entre l'art et le foyer, territoire « naturel » de la femme) ou les expositions de femmes peintres organisées par la Sección Femenina au Cercle culturel Medina de Madrid¹⁶.

¹¹ « IV Salón Femenino de Arte Actual. En la pintura de la mujer abundan los temas figurativos », *Tele/eXpres*, 24 septembre 1965.

¹² (NDÉ) Équivalent du conseil départemental en France.

¹³ Alors que le ministère de l'Information et du Tourisme finançait le prix de peinture et celui des arts appliqués, la Diputació assumait les frais du prix de sculpture. Le Salon comptait aussi sur l'aide de quelques collectionneurs privés, qui financèrent dans certaines éditions des prix de céramique, de dessin ou de photographie.

¹⁴ Ángel Marsá, « Texte de présentation du catalogue de la III^e édition », *III Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelone, Diputació/Ayuntamiento de Barcelona, 1964, n.p.

¹⁵ « La mujer invade el campo del arte », *Dígame*, op. cit.

¹⁶ À ce sujet, voir Pilar Muñoz López, *Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)*, Sevilla, Arcibel, 2015, p. 14, et Isabel Aguilar Carrión, « El programa cultural de la Sección Femenina: vía de escape y mecanismo de control social de la mujer en la España franquista », dans Teresa María Ortega López et Miguel Ángel del Arco Blanco (dir.), *Claves del mundo contemporáneo, debate e investigación. Actas del XI Congreso de la Asociación de la Historia Contemporánea*, Grenade, Comares, 2013.



Figure 4. Photographe inconnu, vue du « Sal6n femenino de arte actual » (cinqui6me 6dition), Barcelone, septembre-octobre 1966.

En outre, la structure classique du « Sal6n » ne pouvait que rassurer les esprits les plus conservateurs : inspir6e des Salons du XIX^e si6cle, l'exposition se concentrait sur les techniques traditionnelles (peinture, sculpture et gravure, avec une insistance particuli6re sur les arts appliqu6s)¹⁷ et la s6lection des travaux 6tait, en g6n6ral, peu audacieuse, surtout si l'on consid6re que les premi6res manifestations de l'art conceptuel, si important par la suite en Catalogne, avaient d6j6 commenc6 6 poindre vers le milieu des ann6es 1960. Ce conformisme esth6tique amena le critique Daniel Giralt-Miracle 6 d6noncer, dans

un article publi6 dans la revue *Destino* en 1970, « le traditionalisme, le manque de cr6ativit6 et l'6tat l6thargique » de l'exposition. « 6videmment – ajoutait-il –, il y a des 6uvres qui peuvent 6tre qualifi6es de “modernes”, mais c'est une modernit6 qui trouve sa limite dans l'abstraction des ann6es cinquante ou la nouvelle figuration anglaise des ann6es soixante. »¹⁸

Il est possible de penser, cependant, que c'est pr6cis6ment gr6ce 6 ce c6t6 conservateur que le « Sal6n » parvint 6 subsister pendant presque dix ans. Comment une initiative qui revendiquait le r6le des femmes dans la cr6ation artistique aurait-elle pu, sinon, obtenir le soutien des autorit6s

¹⁷ 6 partir de la IX^e 6dition, la photographie fut aussi expos6e.

¹⁸ Daniel Giralt-Miracle, « El Sal6n Femenino entre la espada y la pared », *Destino*, 31 octobre 1970, n^o 1.726, p. 70.

franquistes ? Et comment expliquer, ne serait-ce que par cet aspect traditionnel, que le « Sal3n » f3t interpr3t3 par certains comme un exemple des vertus classiques de la « f3minit3 » et par d'autres comme un geste d'3mancipation f3ministe ? En effet, les critiques faisaient souvent appel aux st3r3otypes associ3s 3 l'art f3minin depuis le XIX^e si3cle pour d3crire l'exposition : « Alors que dans d'autres secteurs la fonction naturelle de la femme, celle d'3pouse et de m3re, l'oblige t3t ou tard 3 abandonner ses activit3s professionnelles, les t3ches f3minines sont g3n3ralement compatibles avec le travail artistique », 3crivait, par exemple, Alberto del Castillo dans le *Diario de Barcelona*. « Munie d'un don sp3cial pour l'art, la femme [...] ne ressent pas dans ce domaine le complexe d'inf3riorit3 qu'elle risque d'3prouver sur d'autres terrains o3 le cerveau l'emporte sur le sentiment », ajoutait-il, renfor3ant de la sorte l'association classique entre le f3minin et l'irrationnel¹⁹. De la m3me mani3re, de nombreux articles insistaient sur le caract3re « f3minin », et en aucun cas « f3ministe », du « Sal3n », une distinction essentielle pour maintenir une image 3dulcor3e de l'initiative :

Souvent l'on confond, et de l3 proviennent tous nos maux, la promotion de la femme avec le f3minisme militant – peut-on lire dans la revue *Nuestro di3logo*. Que la femme se donne 3 conna3tre la rend plus « humaine ». 3a n'a rien 3 voir avec le caprice de quelques vieilles filles voulant canaliser ainsi leurs frustrations²⁰.

En dissonance avec ce genre d'interpr3tations, certaines critiques femmes os3rent d3fendre une vision ouvertement f3ministe du « Sal3n ». C'est le cas de l'3crivaine Maria Aur3lia Capmany, consid3r3e habituellement comme une des devanci3res de la deuxi3me vague du f3minisme en Catalogne, qui fut invit3e par les organisatrices 3 r3diger une introduction au catalogue du VIII^e Sal3n en 1969. Intitul3 « Pourquoi un Sal3n f3minin ? »²¹, le texte anticipe certains des

arguments d3fendus deux ans plus tard par l'historienne am3ricaine Linda Nochlin dans son c3l3bre essai « Why Have There Been no Great Women Artists ? »²². Ayant observ3 que l'histoire de l'art offre de nombreux exemples d'hommes artistes et tr3s peu de noms de femmes, Capmany affirme que cette absence ne rel3ve pas d'un manque de talent f3minin, mais plut3t d'une division sexuelle du travail qui a rendu difficile l'acc3s des femmes 3 la profession artistique en les for3ant 3 se tourner vers des activit3s que l'homme abandonne comme 3tant peu rentables (telles celles de tisserande, ma3tre de maison, biblioth3caire ou infirmi3re). Tout comme le feraient 3 la m3me 3poque les f3ministes nord-am3ricaines, Capmany sugg3re ainsi que la division entre art et artisanat est une division d3finie aussi en termes de genre. L'auteure 3voque les propos « narquois » d3fendus habituellement dans la presse pour critiquer le Sal3n : par exemple, l'id3e que le manque de visibilit3 des femmes artistes est d3 3 la moindre qualit3 de leur travail ou l'argument selon lequel il n'y a aucune n3cessit3 d'organiser un Sal3n exclusivement f3minin tout comme on ne trouve pas de Sal3ns masculins. Pour r3futer ce genre de raisonnements, Capmany souligne que le concept de « qualit3 artistique » n'3chappe pas aux pr3jug3s de genre : le fait de s'associer pour montrer leurs 3uvres collectivement permet aux femmes de se rendre visibles et incite « le public distrait 3 remarquer leur travail et 3 prendre le risque de le juger »²³.

Dans un registre identique 3 l'approche de Capmany, l'3crivaine Elisa Lamas s'interroge dans le catalogue de la neuvi3me 3dition sur les avantages d'un Sal3n f3minin. Proche des cercles du catholicisme progressiste et avocate de la premi3re heure des droits des femmes en Catalogne, Lamas estime que m3me si les femmes ont r3ussi lentement 3 s'infiltrer dans des « bastions masculins », il y a encore « un long chemin 3 parcourir ». C'est pourquoi les expositions de

¹⁹ Alberto del Castillo, « El III Sal3n Femenino de Arte Actual », *Diario de Barcelona*, 6 avril 1963.

²⁰ A. Camps Llans3, « La mujer en la pintura », *Nuestro di3logo*, 1962, p. 5.

²¹ Maria Aur3lia Capmany, « ¿Por qu3 un Sal3n femenino? », in *VIII Sal3n Femenino de Arte Actual* (Barcelona, Diputaci3n et Ayuntamiento de Barcelona, 1969, n.p.).

²² Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Art News* 69, janvier 1971, p. 22-39.

²³ Capmany, « ¿Por qu3 un Sal3n femenino? », *op. cit.*

femmes sont, à son avis, nécessaires : « Je crois qu'en tant qu'artistes les femmes doivent exposer dans tous les Salons et montrer ce qu'elles sont capables de faire à côté de leurs collègues masculins, mais qu'en tant que femmes elles doivent réunir leurs œuvres une fois par an et contribuer ainsi à éveiller les consciences [...] »²⁴

À ce sujet, il est important de souligner la dimension politique du « Saló n femenino », qui ne saurait être vu comme un simple geste de révolte individuelle. Alors que Morera évoque souvent dans ses mémoires son caractère rebelle et son penchant à suivre son propre chemin pour justifier son rejet des normes de genre de l'époque, elle semble aussi consciente, parfois, de la portée politique de l'initiative. Se souvenant des commentaires sexistes que les organisatrices du « Saló n » devaient endurer, elle affirme : « On gênait [certains hommes] parce qu'on représentait l'image de la femme de l'avenir. »²⁵ Ces femmes résistantes étaient confrontées à une société, certes, autoritaire et patriarcale, mais sujette en même temps à de profondes transformations. Il faut rappeler que dans les années 1960 s'amorce en Espagne une nouvelle phase de dégel économique. Franco laisse entrer au gouvernement en 1957 un groupe de technocrates qui mettent en place une politique de développement économique et d'ouverture vers l'extérieur : la forte croissance de l'économie, l'urbanisation, le tourisme de masse et l'essor des classes moyennes favorisent une transformation progressive des mentalités ; c'est dans ce cadre que naissent, par exemple, les premières associations féministes²⁶.

Agentivité, visibilité, généalogie : le « Saló n femenino » et l'autonomie des femmes

Considéré dans ce contexte, le caractère politique du « Saló n » devient encore plus évident. Alors que l'exposition peut paraître, d'un côté, traditionnelle

et redevable d'une vision stéréotypée de l'art féminin, elle peut être appréciée, de l'autre, comme une initiative favorisant l'agentivité, l'auto-organisation et la prise de conscience féminines. Le travail des organisatrices anticipe certaines des lignes d'action que la deuxième vague du mouvement féministe allait mettre en place vers la fin de la décennie.

Tout d'abord, leur insistance sur l'importance du travail collectif et la nécessité de revaloriser la contribution des femmes artistes n'est pas sans rappeler la valeur accordée par le mouvement féministe à la collaboration et la sororité. Pour Morera, se regrouper était un moyen de rendre visible leur travail et de lutter contre la règle du deux poids, deux mesures souvent appliquée pour juger les œuvres des femmes :

Quand je montre mes peintures, j'entends souvent des commentaires comme celui-ci : « C'est impossible qu'une peinture aussi vigoureuse ait été faite par une jeune femme. » On ne ferait jamais ce type de remarque à un homme. En exposant toutes ensemble, on réussit à faire comprendre rapidement au visiteur que la femme artiste est l'égale de l'homme et que son travail n'a aucun rapport avec son apparence physique²⁷.

Dans ses déclarations à la presse, Morera a souvent insisté sur l'idée que l'union était nécessaire pour lutter contre « la tradition, les préjugés et les lieux communs au sujet de la femme »²⁸. Il est vrai que, d'après les témoignages dont nous disposons, le Salon ne fut pas étranger aux tiraillements entre l'individuel et le collectif que l'on retrouve souvent dans ce type d'initiatives, une tension qui entraîna des changements dans l'équipe de direction et l'organisation de l'événement à partir de la VI^e édition en 1967. Toutefois, comme le remarquait le critique Alberto del Castillo, les décisions adoptées avaient pour objet précisément de favoriser une gestion moins personnaliste et plus partagée :

²⁴ Elisa Lamas, « La mujer y las artes en nuestra sociedad », *IX Saló n Femenino de Arte Actual*, Barcelone, Diputació n et Ayuntamiento de Barcelona, 1970, n.p.

²⁵ Entretien des auteures avec Glòria Morera, Santa Coloma de Farners, Girona, 11 novembre 2017.

²⁶ Par exemple, le Movimiento Democrático de Mujeres, fondé en 1965 dans le cadre du Parti communiste espagnol.

²⁷ *Diario de Barcelona*, 7 juin 1962.

²⁸ *El Noticiero Universal*, 20 juin 1962.



Figure 5. Photographie inconnue, vue du « Salón femenino de arte actual » (deuxième édition) avec des œuvres de Menchu Gal, Barcelone, mars-avril 1963.

Glòria Morera avait été remplacée à la direction. Au régime présidentiel succédait un régime plus ouvert et démocratique [...] Le succès du VI^e Salon poussa les organisatrices à poursuivre cette ligne de travail en équipe. Les associées ayant été réunies, elles décidèrent d'élargir le comité directeur en créant deux postes de trésorière et de responsable des relations publiques. On y intégra aussi plusieurs artistes, ainsi que d'autres personnalités féminines du monde culturel.²⁹

Un autre aspect du « Salón » qui s'apparente aux revendications féministes est l'effort des organisatrices pour construire une généalogie féminine : dès la première édition, elles prirent la décision de rendre hommage chaque année à une ou plusieurs invitées d'honneur, qui devenaient ainsi un point de référence pour les artistes plus jeunes.

Celles-ci, comme l'avait déjà souligné Virginia Woolf dans son essai *Une chambre à soi*³⁰, avaient bien du mal à trouver dans l'histoire établie des modèles d'identification féminins : le « Salón » contribuait de cette façon à suggérer la possibilité d'une histoire de l'art non androcentrique à un moment où les cercles artistiques en Espagne, aussi bien les officiels que les anti-franquistes, étaient encore largement dominés par les hommes. Parmi les invitées, on retrouve des artistes des générations antérieures, comme Olga Sacharoff (1889-1967, I^{er} Salon) ou María Blanchard (1881-1932, X^e Salon), et d'autres plus contemporaines, telles Ángeles Santos (1911-2013, VI^e Salon), Maruja Mallo (1902-1995, VII^e Salon), Menchu Gal (1919-2008, II^e Salon), Isabel Pons (1912-2002, III^e Salon), Angelina Alós (1917-1997) et Juana

²⁹ Alberto del Castillo, « Un poco de historia », *VII Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelone, Diputación et Ayuntamiento de Barcelona, 1970.

³⁰ Virginia Woolf, *Une chambre à soi* [1929], Paris, 10/18, 1992.



Figure 6. Photographie inconnu, vue du « Sal6n femenino de arte actual » (cinquieme edition) avec une exposition de tapisseries, Barcelone, septembre-octobre 1966.

Franc6s (1926-1990, VI^e Salon), Montserrat Mainar (1928-2015, VII^e Salon), Julia Minguill6n (1907-1965) et Cristina Merch6n (1927-1987, VIII^e Salon) ou Marie-Th6r6se Codina (1926-2016), Aurelia Mu6oz (1926-2011) et Susana Rolando (?-?, IX^e Salon). Il faut remarquer que l'accrochage des 6uvres renfor6ait ce lien entre les femmes artistes du pass6 et du pr6sent : le travail de l'invit6e d'honneur 6tait situ6 dans un espace tr6s visible 6 c6t6 de la porte d'entr6e, de sorte que l'ensemble de l'exposition semblait pr6sid6 par cette figure tut6laire³¹ [Fig. 5]. Dans la derni6re 6dition (1971), le comit6 directeur d6cida de renommer les prix de peinture, sculpture ou autres d'apr6s les noms de

certaines femmes artistes ou critiques d'art : prix Olga Sacharoff, prix Mar6a Santmart6, prix Mar6a Blanchard et prix Tototte.

Cet hommage avait parfois des implications qui allaient bien au-del6 des limites du Salon. Il s'agissait d'un v6ritable exercice de r6cup6ration et de revalorisation de certains noms de femmes oubli6s ou mis 6 l'6cart par l'histoire. C'est le cas, en particulier, d'6ngeles Santos, dont on exposa trois 6uvres 6 l'occasion du VI^e Salon, entre autres la toile *Un mundo* (1929), consid6r6e de nos jours comme une des peintures capitales de l'entre-deux-guerres en Espagne et qui se trouve actuellement dans la collection du Mus6e national Reina Sof6a

³¹ Rafael Manzano, « Nuestra visita al Primer Sal6n Femenino de Arte Actual », *Solidaridad*, juin 1962.

à Madrid. La pr3sentation de ces trois 3uvres au sein du VI^e Salon fut largement rapport3e par la presse de l'3poque ; le fr3re de Santos, le critique Rafael Santos Torroella, publia à cette occasion un article qui est aujourd'hui consid3r3 comme une des sources fondamentales pour l'3tude du travail de l'artiste³².

Un dernier trait du « Sal3n » qui se rapproche des lignes d'action d3fendues par le mouvement f3ministe est la revendication de certaines disciplines artistiques pratiqu3es traditionnellement par les femmes, comme le tissage, le travail de l'3mail ou la c3ramique, souvent d3finies comme « mineures » dans l'histoire de l'art 3tablie. Dans le Salon de Barcelone, ces cr3ations 3taient expos3es sur un pied d'3galit3 avec la peinture et la sculpture [Fig. 6], des prix leur 3taient d3cern3s et certaines des artistes tenantes de ces techniques 3taient reconnues comme invit3es d'honneur. Alors que ce penchant pour les arts appliqu3s fut perçue par certains critiques comme un choix arri3r3, à la lumi3re des demandes du f3minisme il faut plut3t l'interpr3ter comme un geste pionnier de reconnaissance du travail artistique des femmes dans toute son ampleur.

Pour conclure, soulignons que le « Sal3n femenino de arte actual » parvint à introduire en Espagne un mod3le d'exposition d3jà connu dans le contexte international et que ce transfert fut r3alis3 avec une grande ambition et la volont3 de mettre en valeur le travail des femmes artistes. On trouve de nombreuses preuves de ce succ3s telles que le montage soigneux des expositions, leur r3percussion dans la presse, la remise de prix et les hommages à des plasticiennes reconnues, la participation d'artistes internationales, les complicit3s publiques et priv3es ou encore la collaboration avec des critiques de diverses tendances.

Les organisatrices 3taient anim3es par le d3sir de faire reconnaître la contribution des femmes artistes à sa juste valeur, ce qui ne les emp3cha pas de tomber dans une s3rie de contradictions et d'ambigu3t3s. Elles d3fendaient, par exemple, le

double r3le de la femme dans la famille et dans le monde professionnel, sans jamais vraiment remettre en question l'image traditionnelle de la femme promue par la dictature ni proposer des mod3les alternatifs. Si le « Sal3n femenino de arte actual » fut certes innovateur, il ne fut pas pour autant un 3v3nement de rupture. Cependant, dans le contexte de l'Espagne franquiste, l'initiative avait une incontestable port3e politique : elle anticipa les nouvelles formes d'action collective qui allaient 3tre d3velopp3es peu apr3s par le f3minisme de la deuxi3me vague ; elle fournit un espace de visibilit3 non n3gligeable aux cr3atrices espagnoles de l'3poque ; enfin, elle leur permit de d3passer la notion classique d'art « f3minin » pour affirmer pleinement leur vocation d'artistes.

Biographies:

* M. Llu3sa Faxedas (1974) est docteure en histoire de l'art. Elle enseigne histoire de l'art moderne et contemporain à l'Universitat de Girona (Espagne). Elle est membre de la chaire d'art et culture contemporains et participe à diff3rents projets de recherche sur des aspects de l'art et de la culture, ainsi que sur les femmes artistes et l'art f3ministe.

** Isabel Fontbona (1987) est doctorante dans le d3partement d'histoire de l'art à l'Universitat de Girona (Espagne). Elle a obtenu une double licence en philosophie et en histoire de l'art, ainsi qu'une ma3trise de recherche sur les humanit3s. Sa th3se de doctorat porte sur le f3minisme, le corps et la performance, entre autres sujets.

*** Patricia Mayayo (1967) est ma3trisse de conf3rences en histoire de l'art contemporain à la Universidad aut3noma de Madrid. Ses recherches s'attachent à l'histoire des femmes artistes, aux questions f3ministes et à l'art contemporain en Espagne

³² Rafael Santos Torroella, « Angelita (recuerdo) », *El Noticiero Universal*, 4 octobre 1967.